

Fausto Montana
(Università di Pavia/Cremona)

Il bosco e la *polis*: dallo spazio fisico e simbolico al motivo letterario

Come nel caso di altri temi o motivi letterari ricorrenti nelle tradizioni occidentali di età medievale, moderna e contemporanea, anche quello del bosco sembra riconducibile a un archetipo definitosi nell'ambito della cultura greca antica.

La tesi viene indagata e sottoposta a verifica attraverso un percorso didattico di considerazioni sui riflessi nell'immaginario simbolico, mitologico e religioso dei Greci del rapporto sussistente fra lo spazio fisico della *polis* e quello delle aree boschive circostanti.

La dimensione sacrale e religiosa del bosco, nelle sue implicazioni di tipo pre-culturale e iniziatico, è illustrata da alcuni aspetti del culto dionisiaco e dalle leggende di Atalanta, di Ippolito e di Atteone, che ruotano attorno alla figura emblematica di Artemide, dea della ferinità selvaggia e della caccia e protettrice dei parti. Questa valenza simbolica del bosco, di marca spiccatamente iniziatica – in quanto spazio aborigeno, labirintico e ostile in cui il giovane è sottoposto alla prova in vista del suo accesso alla società degli adulti e alla vita coniugale –, contribuisce alla formazione del motivo letterario del bosco e delle funzioni narratologiche ad esso collegate. Come testimoniano alcune opere di età classica, ellenistica e imperiale, la transizione dal piano simbolico-religioso al motivo letterario appare in atto già nella letteratura greca.

- 1. Premessa: il bosco nella tradizione occidentale.**
- 2. Il bosco come spazio fisico e simbolico nella visione dei Greci.**
- 3. Il bosco come motivo letterario.**

1. Premessa: il bosco nella tradizione occidentale.

Nell'immaginario comune, ai diversi livelli della formazione culturale e della competenza letteraria, attorno all'immagine del bosco si coagula una serie di connotati e suggestioni tutto sommato simili e comuni, che spaziano fra un'idea **positiva**, quella di contesto ambientale rigoglioso, brulicante di vita e incontaminato, gradevole e riposante, e un'idea **negativa**, di luogo oscuro e misterioso, di entità impenetrabile, inquietante, ostile. Il minimo comun denominatore di queste due visioni polari è rappresentato dalla percezione che l'intrico spontaneo e naturale delle formazioni boschive è l'esatto contrario della realtà organizzata dello spazio costruito e urbanizzato, dettato dalla ragione e dunque da essa perfettamente decodificabile e dominabile. Questa opposizione concettuale fra bosco e spazio umanizzato si sviluppa, nelle due direzioni che abbiamo detto, in funzione del giudizio, esplicito o implicitamente presupposto, sulla civiltà urbana: ora in quanto metafora della ferinità selvaggia o del labirintico smarrimento interiore, sia esso esistenziale, affettivo o spirituale, nel caso in cui il contesto urbano sia avvertito positivamente nella sua identità di spazio civilizzato, fondato su norme e consuetudini condivise ed efficacemente regolato dal principio razionale; ora, al contrario, come alternativa desiderabile e ambita, di marca utopistica, se l'esperienza urbana è sinonimo di malessere e disagio diffuso.

All'origine delle due visioni del bosco sta, evidentemente, la duplice concezione, caratteristica del pensiero occidentale, della natura "benigna" o, al contrario, "matrigna". Nell'ambito della nostra tradizione letteraria, andando per linee molto generali e semplificando, si può affermare che al modello della natura matrigna è riconducibile il *topos* del bosco come luogo dello smarrimento e dell'ignoto, universo rovesciato, metafora dell'assenza di regole o norme comuni e dell'arbitrio assimilabile allo stato ferino (vengono subito in mente la selva della *Divina commedia*, la foresta incantata dell'*Orlando furioso* o il fantastico mondo arboreo di Cosimo nel *Barone rampante*; ma anche il bosco della tradizione fiabesca, narratologicamente individuato come lo spazio estraneo e potenzialmente ostile in cui si compie l'*allontanamento* dell'eroe da casa). Al contrario, il modello positivo è alla base dell'idealizzazione letteraria della natura, intesa come spazio armonioso e incontaminato, cui si accompagna spesso la reinterpretazione in chiave benevola e antropomorfa del mondo animale (si pensi all'archetipo dell'Eden biblico).

La duplice valenza simbolica e letteraria del bosco nell'immaginario e nell'arte occidentali, dal Medioevo all'età contemporanea, costituisce l'esito di un processo di **stratificazione** di significati e concezioni affini e convergenti, ma di matrice diversa, cui hanno contribuito culture orientali, mediterranee ed europee continentali di epoche differenti.

Le riflessioni generali che seguono sono suscitate appunto dall'interrogativo su quale sia stato l'apporto della civiltà greca antica alla definizione del *motivo letterario* del *bosco*. Converrà partire dunque dai significati materiali, antropologici, simbolici e religiosi assunti dalla concreta realtà del bosco presso gli antichi Greci.

2. Il bosco come spazio fisico e simbolico nella visione dei Greci.

*Quando arrivammo in quel luogo, che era vicino,
scorgemmo sull'orlo, accosto al mare, un'alta
spelunca coperta di alloro: molte greggi,
pecore e capre, di notte vi stavano; un alto recinto
si ergeva all'intorno con massi confitti in terra,
con lunghi tronchi di pino e di quercia d'alte fronde.
Vi dormiva un uomo immenso, che pasceva
da solo le greggi, lontano, non stava
con gli altri, ma viveva in disparte, da empio.
Ed era un mostro immenso, non somigliava
ad un uomo che mangia pane, ma alla cima selvosa
di altissimi monti, che appare isolata dalla altre. (trad. di G.A. Privitera)*

È il celebre passo del IX libro dell'*Odissea* (vv. 181-192) con cui l'eroe protagonista del poema apre l'avvincente racconto dell'episodio di Polifemo. Fin dalle prime battute, il Ciclope viene caratterizzato con tratti che lo pongono, per natura e per consuetudini culturali, agli antipodi del genere umano civilizzato. Oggi lo definiremmo un autentico “alieno”: è un essere mostruosamente mastodontico (nel testo greco *pelorios*), dalla ferinità disumana, ignaro dei più elementari costumi civili, dalle semplici abitudini alimentari alle forme del vivere associato. Agli occhi di Odisseo – e agli occhi dell'uomo greco comune – egli appare estraneo e ostilmente isolato come la «cima selvosa di altissimi monti». Il paragone omerico non ha soltanto la forza di un'efficace immagine poetica, ma è anche emblematico di una certa visione greca del rapporto tra natura ferina e umanità civilizzata, fra gli spazi naturali popolati dagli uomini e a questo fine predisposti e organizzati e le alture inospitali, ammantate di foreste e popolate di belve feroci. Nella concreta esperienza e nel sentire dei Greci, il monte e la foresta rappresentavano l'esatto contrario del contesto urbanizzato e del vivere sociale che in esso riconosceva il proprio *habitat*. Le innate potenzialità associative degli uomini si compivano pienamente solo entro i confini delimitati, protetti e adeguatamente regolati della *polis*. La *polis*: cioè lo spazio sottratto alla natura selvaggia, occupato, edificato e sfruttato economicamente secondo criteri (materiali e simbolici) unicamente funzionali alla comunità stessa. Come vedremo, questa polarità fisica e funzionale di aree selvagge da un lato e spazi umanizzati dall'altro trovava marcati riflessi nell'immaginario dei Greci e, in particolare, nella loro rappresentazione mitica e simbolica dell'esistenza umana.

La caratterizzazione odissica di Polifemo ci ha introdotti al tema della **polarità fra bosco e polis** nella cultura greca antica. Ma quali sono le ragioni che hanno generato questa concezione? Possiamo proporre una risposta intuitiva, talmente semplice da apparire banale. L'opposizione fra aree boschive e spazi popolati e coltivati dovette essere una diretta conseguenza della nascita stessa della forma insediativa che i Greci individuavano con il termine *polis*. Tra il IX e l'VIII secolo a.C., agli albori dell'età greca arcaica, quando ebbe termine la lunga epoca di decadenza seguita al crollo della

civiltà micenea e denominata Medioevo Ellenico, iniziò ad affermarsi in Asia Minore e nella penisola greca un innovativo modello di vita associativa, che si sarebbe rivelato estremamente efficace e fecondo. Da un sistema di comunità e villaggi dispersi sul territorio, caratterizzato da economie di tipo pastorale e di raccolta, sotto la spinta di rinate attività di sfruttamento agricolo e del conseguente incremento demografico si passò a insediamenti sempre più consistenti, finché vennero definendosi i tipici elementi strutturali e organici del centro urbano, con la caratteristica separazione e contiguità di funzioni e spazi pubblici e privati e le relative connotazioni sul piano simbolico: l'*agorà*, il tempio, gli edifici civili, gli spazi d'intrattenimento e d'incontro (come il teatro, l'*odeon*, la palestra, i porticati) e infine i quartieri residenziali. Radure, superfici brulle, sommità disboscate si prestavano perfettamente a ospitare il perimetro della *polis*, adeguatamente fortificato, edificato e ripartito secondo modalità funzionali; all'esterno della parte difesa dal muro di cinta, si estendeva una cintura di ulteriori abitazioni; più esternamente, la *chora*, il «territorio circostante» controllato dalla *polis*, generalmente si componeva tanto di campagna coltivabile o fasce costiere, quanto di vaste aree ricoperte di boschi. Le concrete condizioni topografiche caratteristiche del nuovo modello insediativo dovettero contribuire in modo diretto e determinante alla definizione e al consolidamento della percezione di cui qui ci stiamo occupando: la separatezza e l'opposizione, netta e competitiva, fra la *polis* e la parte sfruttabile della *chora*, da un lato, e le zone incolte, inaccessibili e inospitali, dall'altro.

James George Frazer, nel suo celebre saggio intitolato *Il ramo d'oro*, riconosceva intuitivamente nella vastità delle aree forestali dell'Europa antica l'origine della concezione sacrale del bosco presso le varie culture continentali (*Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. ital., Roma, Newton, 1992, pp. 140-141): «Agli albori della storia, infatti, l'Europa era ammantata di gigantesche foreste primordiali, le cui poche radure dovevano apparire come isolotti in un oceano di verde. (...) In Grecia, splendidi boschi di pini, querce, e altri alberi, coprono ancora i pendii degli alti monti dell'Arcadia; ancora ornano con le loro fronde la profonda gola dove il Ladon corre a raggiungere il sacro Alfeo e, fino a pochi anni fa, si specchiavano ancora nello specchio azzurro del lago di Feneo; ma sono soltanto frammenti di quelle foreste che anticamente coprivano vaste aree del paese e che, in tempi ancor più remoti, probabilmente ammantavano l'intera penisola greca, dallo Ionio all'Egeo».

Sofferamoci ora brevemente sul **lessico** greco del bosco, per cercarvi tracce della duplice connotazione che abbiamo delineato. I termini comuni per indicare il bosco erano *hyle* (ἕλη) e *alsos* (ἄλσος). Al di là della generica affinità, tra i due vocaboli esiste una chiara differenza semantica. L'etimologia di *hyle* è ignota. Il termine poteva indicare tanto una regione boschiva quanto una foresta in sé, e poi, per metonimia, il legname ricavato dall'abbattimento degli alberi a scopo di costruzione (con il tempo, il vocabolo assunse il significato generico di «materiale» da costruzione e quello filosofico di «materia»). La *hyle* ha perciò il connotato della natura selvaggia, che si sviluppa rigogliosamente in imponenti formazioni arboree, impenetrabili e ostili all'uomo, popolate di belve feroci. Si ricorderà lo splendido notturno in cui il poeta lirico arcaico Alcmane evoca la natura selvaggia dei monti e della foresta, avvolta nel sopore universale (fr. 89 Page = 89 Davies = 159 Calame):

*dormono le cime dei monti e le gole,
le balze e i dirupi,
i boschi (hyla) e gli animali che nutre la nera terra,
le fiere dei monti e la stirpe delle api
e i pesci nelle profondità del mare cupo;
dormono le stirpi degli uccelli dalle ampie ali.*

Anche l'etimologia di *alsos* è oscura; con questo termine si designava un'area boschiva minore, sacralizzata dalla presenza di un'entità divina: il «bosco sacro» circoscritto, in genere recintato, religiosamente custodito dai devoti o da figure sacerdotali a ciò preposte. Talvolta, l'*alsos* poteva essere un boschetto di piante da frutto o ornamentali, costituito appositamente e coltivato a scopo rituale nei dintorni di un tempio o di un altare. Ce ne offre un gradevole esempio la poetessa Saffo, quando, in un componimento ora frammentario (fr. 2 Voigt), invita Afrodite a manifestarsi in un «grazioso *alsos* di meli»; e nell'*Edipo a Colono*, tragedia di Sofocle, l'*alsos* in cui il vecchio e stanco Edipo cerca asilo viene definito (vv. 16-18)

*un luogo sacro brulicante
di piante d'alloro, di olivi, di viti;
e lo attraversa il dolce canto d'innunerevoli usignoli.*

In un certo senso, l'*alsos* è il corrispettivo della foresta ma in scala minore, replica del bosco naturale uniformata alle esigenze religiose e alle misure culturali della *polis*.

Questa breve analisi lessicale ci permette di compiere un passo avanti nella comprensione dell'idea greca del bosco. Accanto alla sua percezione come **realtà alternativa** allo spazio organizzato della vita civica, esiste e viene coltivata un'idea di luogo intrinsecamente **sacro**, sede dell'immanenza divina, tempio forgiato dalla natura. Insomma, nell'immaginario dei Greci la fisionomia pre-culturale delle superfici boschive inabitate si estrinsecava sia in una direzione **negativa**, come spazio della ferinità bestiale, sia in un senso genericamente **positivo** di purezza originaria, di essenzialità talmente genuina e autentica da risultare idonea a ospitare il divino. Del resto, la duplice connotazione del bosco traduce in un aspetto particolare l'ideale dell'età dell'oro e della vita selvaggia nutrito dai Greci antichi. Da un lato incontriamo una visione tradizionalista e retrospettiva, che riconosceva nelle precedenti fasi storiche dell'umanità, fino allo stato di natura, una condizione di maggior purezza e innocenza aborigena (si pensi comparativamente al mito illuminista del *bon sauvage*).

I Greci proiettavano questo mondo leggendario nell'età di Crono, il padre di Zeus, durante il cui regno, come ricorda **Platone** nel *Politico* (272a), gli esseri animali «avevano frutti in abbondanza dagli alberi e dalle vaste estensioni di foresta (ὑλης), non prodotti per coltivazione, ma donati spontaneamente dalla terra». Dall'altro lato, era diffuso un opposto atteggiamento, portato a contrapporre i traguardi e le conquiste del presente alla primitività barbara e selvaggia delle società anteriori. Abbiamo a disposizione splendidi passi della letteratura greca che ci testimoniano questa attitudine ad esaltare la storia dell'umanità come sequela progressiva di atti d'emancipazione dalla

natura e di acquisizioni positive, volta in ultima analisi alla idealizzazione del presente (una visione molto prossima al moderno mito del "progresso"). Basti pensare a brani famosi della letteratura greca antica, come il lungo discorso sul prodigioso e inarrestabile progresso dell'uomo pronunciato dal protagonista del *Prometeo incatenato* di **Eschilo** e l'inno alle ineguagliate doti inventive dell'ingegno umano nel primo stasimo dell'*Antigone* di **Sofocle**. Altrettanto interessante è un passo meno noto di **Teofrasto**, il filosofo ed erudito allievo di Aristotele, che mi pare emblematico della concezione progressista della civiltà umana e, contestualmente, del rapporto polare postulato dai Greci fra la condizione tipica della vegetazione spontanea e selvaggia e lo stato civilizzato degli uomini. Dettando i suoi criteri di analisi e classificazione delle specie vegetali, nel primo libro dell'opera intitolata *Descrizione delle piante*, Teofrasto introduce la distinzione fra piante domestiche e piante selvatiche e accenna al fatto che, tra le seconde, esistono gradi diversi di addomesticamento, ma alcune specie (come l'abete, il pino o l'agrifoglio, tra le specie arboree; il capperò e il lupino, tra le specie erbacee) risultano completamente refrattarie ad adattarsi alla coltivazione dell'uomo. Ecco la considerazione finale di Teofrasto (I 3, 6): «È giusto utilizzare le definizioni di specie "domestica" o specie "selvatica" se i nostri punti di riferimento sono, da un lato, queste specie vegetali e, dall'altro, in termini assoluti, l'essere più domestico di tutti: cioè l'uomo, essere unicamente domestico e domestico per eccellenza». Si noti che l'aggettivo greco ἡμερος, che ricorre per ben tre volte in questo breve passo, riunisce in sé il significato di «domestico» e quello di «civilizzato». In altri termini, l'uomo, con il suo bagaglio di natura e cultura, è posto a metro assoluto del grado di "domesticità" o "civiltà" degli altri esseri, in una scala che al gradino più basso contempla le specie vegetali selvatiche, cioè non soggette al controllo e alla cura degli uomini. Teofrasto si pone sulla scia del proprio maestro che, com'è noto, riconosceva nell'uomo quella sintesi di natura animale e di esclusiva capacità di elevazione all'interno del proprio *habitat*, che è tutta racchiusa nella celebre definizione di *zoon politikon*, cioè di «animale tipicamente socievole», «che si organizza nella società della *polis*».

Ma torniamo alla foresta. La doppia connotazione, positiva e negativa, del bosco non è soltanto riconoscibile chiaramente nelle accezioni e nell'uso del termine *alsos*, il «bosco sacro» acquisito tramite il senso religioso alla sfera della civiltà urbanizzata, ma contraddistingue anche l'uso del vocabolo *hyle*, la foresta spontanea e selvaggia di vaste dimensioni. Sul piano simbolico, nell'immagine della *hyle* il connotato di ferinità selvatica e indomita s'incontrava e coesisteva con il senso del sacro. Si potrebbero fare molteplici esempi della connotazione sacrale della foresta: basterà tuttavia ricordare alcune emblematiche **tradizioni mitologiche** e **performances rituali**, che avevano il loro teatro in aree forestali o in radure circondate da boschi selvaggi.

L'*oreibasìa* era la marcia processionale delle Menadi, devote di Dioniso, in un'area montuosa ricoperta di boschi, per celebrare i tipici riti del dio: in una radura coronata di alberi, le Menadi si slanciavano in danze sfrenate al suono ripetitivo e straniante di strumenti percussivi e sonagli, fino a cadere in uno stato di *trance* che preludeva al rito primordiale dello *sparagmòs*, il cruento squartamento della vittima sacrificale, dilaniata ancor viva con le nude mani dalle celebranti. Il monte, lo *oros*, e la foresta, la *hyle* – gli elementi di ferinità preculturale che abbiamo visto connotare anche il

Ciclope nell'*Odissea* – erano dunque i requisiti logistici stessi del rituale dionisiaco, fra i culti religiosi greci il meno «urbano» e il meno omologabile alle istanze regolatrici e strutturali dell'istituto cittadino.

Altra divinità greca intrinsecamente collegata alla foresta e dunque alla ferinità extra-politica o apolitica, **Artemide** è la dea eternamente giovane e gelosa della propria verginità, indomita cacciatrice e signora delle bestie selvatiche (un ruolo, quest'ultimo, di ascendenza cretese e sincretisticamente intrecciato con analoghi culti asiatici); e, al tempo stesso, divinità protettrice delle gestanti e dei parti. Questa duplice caratterizzazione, apparentemente contraddittoria, di dea selvatica e refrattaria alla vita coniugale e di signora dei parti, si rispecchia in una serie di leggende a sfondo iniziatico, nelle quali dei giovani votati ad Artemide cercano con difficoltà e sofferenza una via alla maturità dell'età adulta e alla vita sponsale inoltrandosi nell'oscura e intricata realtà labirintica del bosco e infine uscendone fuori: il percorso esprime simbolicamente l'abbandono del puro stato di natura, cui sono assimilate l'infanzia e l'età efebica, per fare ingresso a pieno titolo nella società degli uomini, incarnata nelle convenzioni tradizionali della *polis*. Un evidente e suggestivo parallelo di questa concezione del bosco come simbolico spazio iniziatico è rappresentato dal mitico labirinto cretese, nel quale il Minotauro, altro emblema della condizione ferina e pre-culturale, fagocitava gli efebi e le ragazze ateniesi periodicamente inviati come tributo al re Minosse, annullandone l'identità pre-adulta.

Rientrano nel tipo mitologico dell'attraversamento iniziatico del bosco, ad esempio, **le leggende di Atalanta, di Ippolito e di Atteone**, tutte strettamente connesse con la figura di Artemide.

Atalanta è figlia di un re che desidera avere soltanto figli maschi e che perciò, quando la bambina viene alla luce, la fa abbandonare su un monte. Atalanta viene raccolta e nutrita da un'orsa, finché alcuni cacciatori la trovano e si prendono cura del suo allevamento. Divenuta una ragazza, Atalanta non vuole saperne di sposarsi, ma conserva intatta la propria verginità e conduce una vita libera e selvatica, cacciando nei boschi al servizio della dea Artemide. Dinanzi alle pressanti richieste di numerosi pretendenti, ella propone una sfida che non lascia scampo a nessuno: soltanto colui che riuscirà a batterla nella corsa sarà suo marito, mentre chiunque venga da lei sconfitto dovrà morire. Allenata dalla vita selvaggia, Atalanta ha la meglio su tutti, ma non su Ippomene, cui la dea dell'amore, Afrodite, ha fornito uno stratagemma: tre magici pomi d'oro, che il giovane lascia cadere ad uno ad uno durante la corsa, distogliendo dalla gara la rivale e compromettendone il successo. Soltanto a prezzo di questa sconfitta, Atalanta accetta di perdere la propria libertà e di sottomettersi a un uomo mediante le nozze.

La dea dell'amore Afrodite prova rancore per **Ippolito**, figlio di Teseo, perché trascura i suoi doni ed è interessato soltanto a quelli di Artemide, dea della caccia: per punirlo, Afrodite ha fatto innamorare di Ippolito la sua matrigna Fedra. Quando viene a conoscenza del sentimento di Fedra, Ippolito si ritrae disgustato e Fedra, disperata, si uccide. Ma Teseo si convince erroneamente che la donna si sia uccisa per aver subito violenza da parte di Ippolito e invoca sul figlio la punizione del dio Poseidone: mentre il giovane percorre la riva del mare sul proprio carro, un immane mostro marino ne fa imbizzarrire i cavalli ed egli cade a terra, ferito mortalmente.

Atteone è un nipote di Cadmo, il fondatore di Tebe, ed è stato istruito nell'arte della caccia dal saggio centauro Chirone. Un giorno, durante una battuta di caccia in un bosco, senza volerlo il giovane

scorge la dea Artemide, nuda, mentre si bagna a una sorgente. Infuriata, la dea trasforma Atteone in un cervo e gli aizza contro i suoi stessi cani, che lo sbranano senza pietà.

In tutti i tre casi è evidente l'intreccio di motivi come l'opzione volontaria per la vita selvatica, la passione venatoria connotata come ferinità predatrice, il finale cedimento all'eros nonostante la riluttanza iniziale: quest'ultimo aspetto, in particolare, è sempre rappresentato in chiave problematica, come causa di conflitto tra un'individualità attratta in modo irresistibile (rispettivamente Ippomene, Fedra, Atteone) e un'altra decisamente riluttante (Atalanta, Ippolito, Artemide stessa). I tre racconti rappresentano così altrettante parabole dell'iniziazione alla vita coniugale attraverso l'abbandono della verginità, simbolicamente figurato, nei casi di Ippolito e di Atteone, dalla tragica morte fisica del giovane, e, nel caso di Atalanta, dalla sconfitta atletica patita dalla ragazza ad opera del suo tenace e astuto spasimante.

Si possono ricordare ancora, sia pure cursoriamente, due episodi mitici ambientati nella cornice di foreste o boschi sacri. Una delle imprese civilizzatrici di **Eracle** più rappresentative, la cattura del leone Nemeo, avviene nell'*alsos* di Zeus presso Nemea, in Argolide; dopo l'uccisione della belva, l'eroe ne porterà sempre su di sé la spoglia, a significare la sottomissione dell'istinto selvaggio alla forza posta al servizio della virtù e guidata dalla ragione. E nel bosco sacro di Artemide ad Aulide si consuma il sacrificio di **Ifigenia**, la vergine figlia di Agamennone, voluto dalla dea come risarcimento per i mancati riti in suo onore nell'imminenza della spedizione achea alla volta di Troia. In questo caso, Artemide rivela ancora una volta la sua caratterizzazione di divinità separata, "diversa" e, in un certo senso, esclusiva: non è un caso che, mentre per Atalanta e Ippolito Artemide è l'unica dea meritevole di venerazione e di culto, proprio di lei – e di lei soltanto – si siano scordati gli Atridi nella generale propiziazione degli dèi alla vigilia della guerra di Troia.

La serie di riflessioni che abbiamo condotto sui connotati antropologici e simbolico-religiosi del bosco richiede, a questo punto, un momento di sintesi. Nella mentalità greca, l'opposizione fra il bosco e la città pare connaturata alla formazione stessa della realtà e del concetto di *pòlis*: l'alterità fra i due termini riassume in sé la complessa **opposizione polare** riconosciuta dai Greci fra natura e cultura, fra i *therìa*, le belve selvatiche, e lo *zòn politikòn*, l'animale che vive nella *pòlis*. Il rapporto fra i due opposti, tuttavia, è visto non in termini di alterità assoluta e statica, bensì di **dinamica relazione** spazio-temporale, come fattore fondamentale della storia culturale dell'uomo e dell'esperienza esistenziale degli individui: il rapporto conflittuale della *pòlis* con il bosco rappresenta il percorso di affrancamento dell'uomo da uno *status* iniziale che è e rimane a lui connaturato e contiguo, come una sorta di "peccato originale": la nascita del vivere sociale ha affrancato la specie da quello stato inferiore, elevandolo a una condizione di civiltà; l'adesione alle consuetudini e alle convenzioni della società, che si compie simbolicamente e sul piano concreto diventando adulti, è in grado di affrancare il singolo cittadino da possibili ricadute e regressi, di portata sia personale che collettiva.

3. Il bosco come motivo letterario.

È il momento di passare dal piano delle immagini antropologiche, simboliche e religiose del bosco a quello dei suoi significati più tipicamente letterari nell'ambito della cultura greca. Torniamo perciò all'interrogativo che ponevamo all'inizio: qual è stato il contributo della civiltà letteraria greca antica alla definizione del motivo del bosco? Più concretamente: possiamo individuare nella letteratura greca un impiego topico o narratologicamente funzionale di questo motivo, tale da farlo ritenere il precedente immediato e diretto del suo uso nelle letterature posteriori? La risposta deve essere affermativa: è possibile rintracciare dei precedenti greci di questo motivo letterario; ma esso sembra proporsi in modo ancora piuttosto episodico e non convenzionale, cioè senza che vi si possano riconoscere funzioni fisse e significati più o meno canonici e stereotipati, come invece riscontriamo nelle letterature posteriori. Vediamo un'ultima selezione di esempi significativi.

Si è già fatto cenno al bosco sacro che si estendeva nel demo attico di Colono, nei cui pressi si svolge e in cui si chiude la vicenda finale di Edipo nella tragedia di **Sofocle** intitolata appunto *Edipo a Colono*; un caso affine è rappresentato dal bosco di Ares in Colchide, che fa da teatro alla conquista del vello d'oro da parte dell'eroe tessalo Giasone nelle *Argonautiche* del poeta ellenistico **Apollonio Rodio**. Ambientazioni di questo genere non possono essere ritenute, in senso stretto, precise scelte dell'autore operate in funzione della struttura o del sistema narrativo del suo testo, in quanto sono previste e dunque in certa misura imposte dalle leggende mitiche da cui gli autori attinsero. In casi come questi, i significati antropologici e simbolici del bosco, di tipo pre- ed extra-letterario, sembrano prevalere su qualsiasi ulteriore ragione di natura poetica ed estetica.

Altrove, invece, troviamo chiaramente attestato l'impiego dell'immagine del bosco in chiave di motivo letterario, cioè come liberamente e deliberatamente adottato dall'autore perché strettamente funzionale allo sviluppo tematico e narrativo della sua opera. Traggo il primo esempio dalla commedia *Gli uccelli* di **Aristofane**, andata in scena ad Atene nel 414 a.C. Il mondo degli uccelli, cioè la *hyle* selvaggia (ad es. vv. 92, 611 ss., 737 ss., 1088 ss.) e l'aria che sovrasta la superficie terrestre, intermedi fra la terra popolata dagli uomini e lo spazio celeste abitato dagli dèi, vengono scelti dai due protagonisti dell'opera, Euelpide e Pisetero, come ambito alternativo alla *pòlis*, in cui fondare una nuova società meno frenetica e assillante dell'attuale. Il gioco semantico e concettuale posto in essere da Aristofane è chiaro: sfruttare la tradizionale opposizione fra mondo selvatico e mondo civilizzato, capovolgendo la caratterizzazione dei rispettivi *habitat*. La *pòlis* è ormai invivibile, inselvaticata dalla conflittualità di rapporti fra i concittadini, e quindi ha tradito la propria vocazione di luogo della pacifica convivenza civile: al punto che si preferisce fuggire da essa per ricreare un'alternativa facendo *tabula rasa*, ricominciando dalla selva, lo spazio *ànomos*, cioè vergine di norme e leggi inveterate per consuetudine. Questa commedia si inserisce in un filone tematico di marca utopistica, quello della fuga dalla città verso l'aureo mondo incontaminato della natura selvaggia, in voga nel teatro attico degli anni della Guerra del Peloponneso: un tempo di crisi che evidentemente favoriva la discussione sui modelli possibili di società, alternativi a quello fino ad allora percepito come il migliore, se non l'unico degno di essere qualificato come civile. Ricordiamo alcuni titoli: *Le bestie selvatiche* di Cratete; *I selvaggi* di Ferecrate; *Il solitario* di Frinico.

Il secondo esempio è un famoso passo dell'*Anabasi* di **Senofonte**, lo storico ateniese allievo di Socrate, vissuto a cavallo fra il V e il IV secolo a.C. Con una parte della decima del bottino di guerra ricavato da una spedizione militare in Asia, Senofonte finanziò la costruzione di un santuario di Artemide – la dea dall'indole selvaggia – all'interno di un podere di sua proprietà, sito nei pressi di Olimpia, nel Peloponneso. La scrupolosa *pietas* religiosa di Senofonte gli suggerisce di riprodurre, in scala minore, il celebre santuario dedicato alla dea nella città microasiatica di Efeso. Ma lasciamo la parola a Senofonte (*Anabasi* V 3, 8-13):

[8] Si dà il caso che per la tenuta scorresse un fiume chiamato Selinunte. Anche a Efeso, nei paraggi del tempio di Artemide, scorre un fiume Selinunte; in entrambi vivono pesci e molluschi, e nella tenuta di Scillunte si trovano anche aree di caccia con ogni varietà di selvaggina. [9] Con il denaro consacrato fece costruire pure un altare e un tempio, e da quel momento calcolò sempre la decima dei frutti della terra per offrirla in sacrificio alla dea; tutti gli abitanti della città e gli uomini e le donne del circondario prendevano parte alla festa. A quanti si accampavano nella tenuta la dea forniva farina, pane, vino, dolcetti e una porzione delle vittime sacrificate, provenienti dal pascolo consacrato, e una di cacciagione. [10] Difatti, in vista della festa, i figli di Senofonte e quelli degli altri cittadini organizzavano una battuta di caccia e chi voleva, adulti compresi, poteva partecipare; si prendevano cinghiali, caprioli, cervi, sia nell'area consacrata, sia alle pendici del Foloe. [11] La tenuta si trova sulla strada che va da Sparta a Olimpia, più o meno a venti stadi dal tempio di Zeus a Olimpia. Nel terreno consacrato si trovano anche una distesa erbosa e colline alberate, che danno nutrimento a cinghiali, capre, buoi e cavalli, cosicché vi si foraggiavano anche le bestie da soma di coloro che venivano per la festa. [12] Tutto intorno al tempio fu piantato un bosco di alberi coltivati, di tutti i tipi che producono frutta commestibile nelle diverse stagioni. Il tempio riproduce in piccolo quello di Efeso, così come la statua della dea è simile a quella aurea di Efeso, ma è di legno di cipresso. [13] Accanto al tempio sorge una stele, che reca iscritta questa epigrafe:

LA TENUTA È CONSACRATA AD ARTEMIDE.
COLUI CHE NE È PROPRIETARIO E NE GODE I FRUTTI
HA L'OBBLIGO DI OFFRIRLE ANNUALMENTE LA DECIMA
E DI CURARE CON I PROVENTI LA MANUTENZIONE DEL TEMPIO.
SE NON LO FARÀ, DOVRÀ VEDERSELA CON LA DEA.

La figura divina di Artemide si presta perfettamente a un gioco di simboli: come si è visto, è la divinità che più di ogni altra, nel *pantheon* greco, si situa a metà strada fra lo stato ferino e la civiltà, tra il bosco selvatico e la *polis*, tra il consensuale assoggettamento alle norme e alle convenzioni della comunità e l'abbandono istintivo allo spirito di libertà individuale. Questa generale valenza simbolica del culto di Artemide, prodigioso fattore di sintesi fra istanze di segno opposto, nella descrizione senofontea di Scillunte si traduce nel motivo dell'armonia paradisiaca, della perfetta integrazione della realtà naturale e selvatica con i frutti dell'intervento e del lavoro degli uomini, della continuità ininterrotta di sacro e profano: a Scillunte animali selvaggi e domestici vivono fianco a fianco e quasi pascolano insieme, alla foresta spontanea succede il frutteto (non a caso denominato *alsos*), sull'altare della dea e sulle mense dei fedeli si raccolgono, come offerta e strumento di comunione culturale, prodotti coltivati e selvaggina. Sotto il segno di Artemide, natura e cultura coesistono pacificamente in una realtà che non ha niente da invidiare al biblico giardino dell'Eden.

Il terzo e ultimo esempio è tratto da un'epoca e da un genere letterario assai distanti sia dalla commedia sia dalla storiografia attica, e cioè il romanzo greco dell'età imperiale. Nel proemio del suo romanzo pastorale intitolato *Dafni e Cloe*, **Longo Sofista**, vissuto nel II secolo d.C., disegna una tipica cornice narrativa. Egli racconta che un giorno, durante una battuta di caccia nel bosco sacro alle Ninfe

(*alsos*) nell'isola di Lesbo, ebbe modo di ammirare uno splendido dipinto che raffigurava una storia d'amore. Ecco le parole di Longo (*prooem.* 1): «era davvero bello quel bosco dagli alberi fitti, ricolmo di fiori e percorso da ruscelli: un'unica fonte nutriva ugualmente gli alberi e i fiori; ma il dipinto era ancora più piacevole, perché con splendida arte raffigurava un'avventura d'amore, così bene che in molti, anche venuti da fuori, vi si recavano attratti dalla sua fama: per pregare le Ninfe, non c'è dubbio; ma anche per contemplare il quadro».

Che il bosco abbia dignità di componente strutturale, sia cioè unicamente funzionale alla composizione narrativa e risponda pertanto a **una libera e intenzionale scelta letteraria**, mi pare innegabile soprattutto in quest'ultimo esempio. Se nella fantasia utopistica di Aristofane e nell'idealizzante frammento autobiografico di Senofonte le tracce profonde del significato simbolico-religioso della foresta selvaggia e del bosco sacro sono ancora ben riconoscibili e coesistono con una loro rifunzionalizzazione all'interno del testo letterario, per il romanziere greco di età romana uscire dalla *pòlis* per addentrarsi nel bosco è l'immagine letteraria che fa da tramite a un'esperienza narrativa, espediente di straniamento dalla realtà vera degli uomini per inoltrarsi nello spazio immaginario della finzione in cui l'arbitrario della fantasia è pienamente lecito. Se lo scrittore muove i suoi passi immaginari nella foresta per abbandonarsi alla piacevolezza sublime e delicata di avventurose peripezie d'amore, o invece perché smarritosi dantescamente in «una selva oscura» avendo perduto «la diritta via» della fede religiosa o della moralità, non sembra fare più una grande differenza.